INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 2 | NÚM 16

DICIEMBRE | 2014



INTER
DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Juan Cesar Gutiérrez Romero
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público



FOTO DE PORTADA:
José L. Pérez Cendejas

EDITORIAL

LA CINEMÁTICA ESTUDIA LAS LEYES DEL MOVIMIENTO de los cuerpos sin tener en cuenta las causas que lo producen. Esta descripción es similar a la que hace muchos años de manera equivocada consideraba a la danza y al bailarín elementos dependientes del coreógrafo, en donde una –la danza– era el soporte y el otro –el bailarín– era un objeto moldeable que se mueve al son que toquen las manos del creador, del artista, del coreógrafo.

Por fortuna esta visión, de manera generalizada, ha sido desplazada por un enfoque dinámico, en el que la danza ya no es la suma de elementos, es un sistema de relaciones en el que distintos factores son capaces de producir alteraciones y provocar una evolución del propio sistema. Así, en la concepción de la danza de hoy, independientemente de cualquiera de sus géneros, todos los elementos participan de manera activa del hecho creativo, por tanto la obra se produce como un proceso y en el resultado se muestran los discursos de todas las voces que intervienen.

Esta visión de danza es la que ha permitido la continuidad de **Interdanza**, producto de la colaboración de una comunidad creativa que cuestiona y piensa su quehacer desde todas las perspectivas posibles.

En la sección **reflexiones** de este número se da conclusión al análisis de Luciana Ruiz Stolowitcz sobre la *danzalidad* en el teatro. Por su parte, Hunab Ku Mata Caro nos habla de la relación entre danza e ideología. La mecedora, procesos en diálogo, nos propone la pregunta ¿hacia qué cuerpo?, y Julio Quintero reflexiona sobre los festivales de danza en México.

En **perfiles**, Héctor Garay Aguilera recuenta 20 años de vida del cenart, espacio de formación y producción, hoy en día emblemático en México. Finalmente, Alejandra Monroy nos presenta a Xóchitl Medina Ortiz, maestra reconocida por su labor en educación y difusión de la danza tradicional.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

HUNAB KU MATA CARO

Intérprete durante cinco años dentro de la compañía de danza contemporánea Quiatora Monorriel de Evoé Sotelo y Benito González, presentándose en diversos foros y festivales del país así como en el Festival Danza al Borde en Valparaíso, Chile.

Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el rubro Jóvenes Creadores, en las emisiones 2010-2011 y 2012-2013, y del programa danceWEB dentro del marco del *ImPulsTanz Vienna International Dance Festival en Viena*, Austria.

Ha realizado diversas residencias artísticas internacionales en espacios tales como el *Dance Omi International Dance Collective* del *Omi International Arts Center* en Nueva York, EE.UU.; el festival *Nagib Festival*, en Maribor, Eslovenia; La Granja Centro de Arte, espacio dirigido por Gabriela Medina y Mario Villa en Amanalco, Edo. de México; y *Movement Research* en Nueva York.

Colabora con el colectivo de arte político *La Lleca* (www.lalleca.net) y desde 2011 con el Colectivo AM (www.colectivoam.wordpress.com), en donde participa en el proyecto PULPO, proyecto apoyado por la beca EPRO-Danza CONACULTA-INBA 2012, así como en la obra ARRECIFE, Cuerpo, Lenguaje, Archivo, obra colectiva de AM, curada por Alejandra Labastida y presentada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM.

Ha formado parte del jurado de selección de las convocatorias del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Hidalgo 2013 y del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro 2013 y 2014 en la disciplina de danza.

Es estudiante de la licenciatura en Arte y Patrimonio Cultural en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha participado en el 3º, 4º y 5º Encuentro de Estudiantes de Arte y Patrimonio Cultural de la UACM.

www.amantemesoamericano.wordpress.com email: amantemesoamericano@wordpress.com

JULIO CÉSAR QUINTERO HERNÁNDEZ

Bailarín, coreógrafo, maestro y gestor. Licenciado en Danza Regional Mexicana, y en Educación Media en el Área de Español.

Becario del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Baja California.

Realizó una intensa labor en la creación y difusión de la danza folclórica mexicana en Baja California, siendo bailarín y coreógrafo del grupo Ollín Yoliztli de la Universidad Autónoma de Baja California y dirigiéndolo de 1996 a 2003.

Subdirector de la Escuela de Artes de esta misma Universidad y Coordinador del Área de Danza del Departamento de Actividades Culturales así como de “Entre Fronteras” Encuentro Internacional de Danza Contemporánea de 2000 a 2006.

Actualmente responsable de seguimiento operativo de las escuelas de iniciación artística asociadas al Instituto Nacional de Bellas Artes y evaluador especializado en educación superior de las artes del Consejo para la Acreditación de la Educación Superior de las Artes.

COLABORADORES PERMANENTES EN ESTE NÚMERO: Luciana Leonor Ruiz Stolowicz, Héctor Garay Aguilera, Alejandra Monroy y La Mecedora, Plataforma de muestra y reflexión para los artistas escénicos

CONTENIDO













REFLEXIONES SOBRE DANZA E IDEOLOGÍA

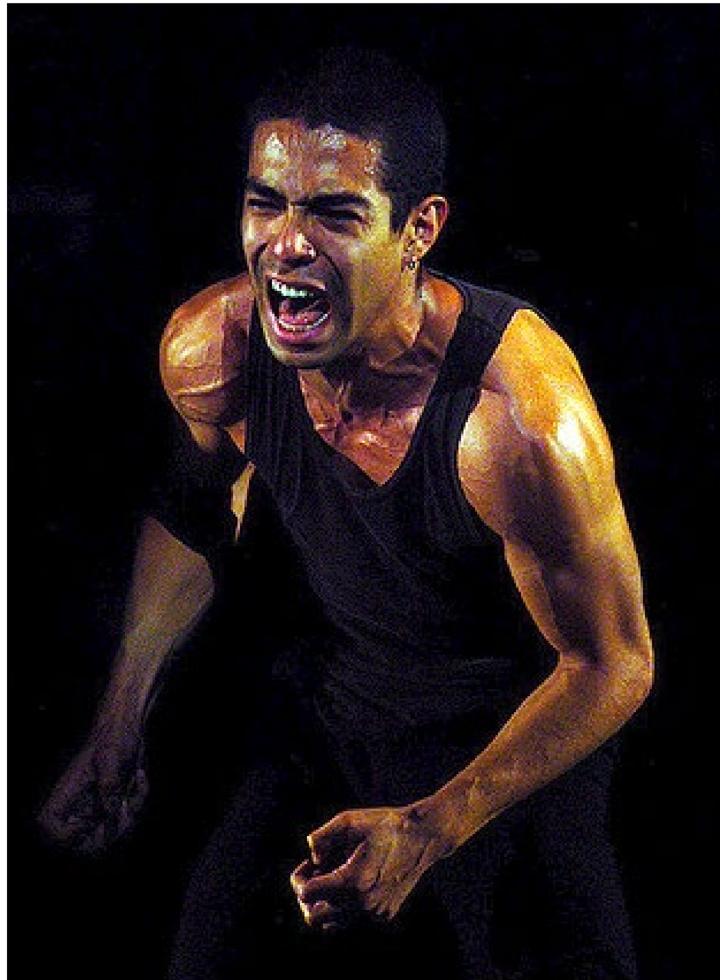
POR **HUNAB KU MATA CARO**

Hoy en día vivimos a nivel internacional un contexto de crisis generalizada en casi todos los aspectos de la realidad social. Tanto a nivel político como cultural, pasando por el económico y el social, estamos viviendo un momento de quiebre que augura un futuro obscuro e incierto. A los desastres económicos habría que agregar la consecuente agudización de los conflictos migratorios, los generalizados recortes al gasto público y el desmantelamiento del "*welfare state*" en la mayoría de los países occidentales, la crisis alimentaria, así como toda una serie de catástrofes naturales que incluso podrían poner en duda el futuro de la humanidad.

¿Cuáles han sido la o las reacciones a esta situación en el ámbito artístico? Más allá de las propuestas que buscan generar procesos de reflexión en contextos específicos fuera del ámbito propiamente artístico –prácticas de resistencia y/o intervención social en las que lo estético es una herramienta y no el aspecto medular– es decir, de aquellas propuestas cuyo objetivo último no es la producción de obra sino, por decirlo muy burdamente, "intervenir de manera directa en la realidad", me interesa aquí analizar el modo en que se articulan en ciertas obras los discursos que buscan de manera explícita un posicionamiento crítico frente al contexto sociopolítico actual.

Por cuestión de espacio, no podré discutir todas las obras y posturas que me parecería pertinente. Me enfocaré entonces en dos piezas que constituyen un ejemplo de la discusión contemporánea con más potencial político en torno a este tema. He escogido dos obras de danza en parte por el simple hecho de que yo me dedico a esta disciplina y en parte porque el arte escénico, en particular la danza contemporánea, es de los ámbitos del arte menos pensados a nivel teórico.

La primera obra que comentaré podría ser más bien descrita como un proceso o un proyecto coreográfico dirigido por la coreógrafa Ana Monteiro y en el cual participan otras personas. Este proyecto lleva el nombre de *The Institute for noWfutures* y consiste en una serie de prácticas que, en principio, puede realizar cualquier persona. El análisis que propongo lo desarrollo a partir de una presentación que este proyecto realizó como parte de la 5ª Muestra del Programa de Residencias en Iberoamérica y Haití del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en el año 2012. Dicha presentación, a cargo de la coreógrafa y tres colaboradores, consistió en una muestra de algunas de las prácticas que el Instituto había desarrollado hasta entonces. Me enfocaré aquí en dos de



ellas, las cuales, desde mi punto de vista, dan cuerpo a aspectos fundamentales del discurso de Ana.

La primera de estas prácticas, titulada "El himno de los noWfutures", era en realidad una coreografía en la que aparecían los cuatro artistas uniformados con pantalones negros, playera blanca y lentes oscuros, gesticulando con la boca, en silencio, como si estuvieran cantando o recitando algo que los espectadores no escuchábamos. Sus gestos tenían un tinte casi militar y estaban acompañados por una música de tono épico así como por una luz que iluminaba únicamente sus bocas. Encontramos aquí claramente el tema "post-moderno" de la caída de las "grandes narrativas" o de los grandes discursos políticos, de las ideologías que determinaron el rumbo de la historia del siglo xx. Se está estableciendo una analogía entre el hecho de cantar un himno y la defensa del tipo de discurso unívoco-universalista que hoy en día asociamos con los regímenes totalitarios que se extinguieron con la caída del bloque socialista a finales de los años 80. El comentario parece ser que hoy en día no hay universalidad posible, toda universalidad tiende al fascismo, toda ideología es hueca. También está implícito aquí el tema foucauldiano de la relación entre el conocimiento, la producción de los discursos y el poder: el conocimiento no es neutro, es en sí una herramienta de poder y control, etcétera.

Si bien en términos generales estoy de acuerdo con el planteamiento de Ana Monteiro, pienso que cae en dos errores fundamentales. El primero consiste en dar por hecho que, efectivamente, vivimos en una época en la que las "grandes ideologías" son cosa del pasado: más bien vivimos una época en la que una de esas ideologías logró imponerse sobre las demás de manera universal. Un discurso político capaz de cambiar el orden de cosas actual ha de partir forzosamente de la idea de que vivimos bajo el yugo de *una* ideología, a saber, el capitalismo neoliberal, que determina hasta los aspectos más íntimos de nuestras vidas. El enfoque según el cual vivimos una era "post-ideológica" es, al final de cuentas, parte productiva del régimen ideológico capitalista.

Por otra parte, esta escena pone en cuestión la validez del himno como texto representante de una causa revolucionaria, como parte del proceso de celebración de una revolución triunfante. De manera implícita, cuestionar así la figura del himno va de la mano con la idea de que las revoluciones políticas del siglo xx, o en términos más generales, las grandes revoluciones de la historia occidental reciente, no dieron los frutos que prometían. Una vez más, en lo fundamental estamos de acuerdo, las revoluciones políticas que definieron la era de la modernidad no construyeron el mundo que auguraban, no obstante, pienso que es un error irse al extremo de pensar que cualquier discurso revolucionario es hueco.

Y creo que por aquí llegamos al impase central del discurso de Ana Monteiro. Otra de las prácticas del Instituto consiste en invitar a los espectadores a pasar al frente y hacer una sesión de "*stand up*". El día de la presentación a la que yo asistí, a falta de voluntarios, el *stand up* lo hizo Ana. Y fue muy interesante porque habló de manera clara y explícita –a diferencia de la información que venía en el programa de mano o del contenido de las otras prácticas– del capitalismo como el problema básico del mundo contemporáneo. Según ella, el capitalismo se erige sobre la idea de que tenemos que trabajar para asegurarnos un futuro (en términos de estabilidad económica). Por eso el nombre del proyecto es "Instituto del futuroAhora", porque busca propiciar que "el abanico de futuros heterogéneos e impredecibles presentes aquí y ahora, pueda emerger y proliferar"[1]. Y por eso, parte de su propuesta, al menos durante aquella sesión de *stand up*, fue simplemente "dejar de trabajar", "dejar de trabajar para el futuro".

Antes que otra cosa, habría que señalar lo que es, en mi opinión, el acierto más grande de Ana: ubicar al sistema capitalista como el problema clave al que nos estamos enfrentando. Es este punto el que abre un espacio para un diálogo productivo con su obra. Sin embargo, la solución que ella propone se queda corta y resulta ser una falsa salida en la medida en que no concibe la posibilidad que acabar con el capitalismo. Frente al horror del reino universal del capital, la propuesta de Ana es crear espacios marginales de resistencia, salirse del sistema, "dejar de trabajar", crear "una plataforma performativa relacional que opera en los *espacios intersticiales y ambivalentes entre las cosas*"[2]. Lo que no tiene cabida en este panorama es la idea de la posibilidad de un sistema político-económico distinto, por eso, frente al modo de producción capitalista, la propuesta de Ana es dejar de trabajar (producir) y no un modo de producción diferente. Tácitamente, Ana parece aceptar que el capitalismo llegó para quedarse y plantea como última opción una vida de resistencia marginal en los intersticios de las cosas.

Algo similar ocurre con la obra *Retrospectiva*, de Juan Francisco Maldonado. Si bien el tema de esta pieza no es directamente la política ni el estado actual del mundo, la forma en que analiza el proceso de constitución subjetiva o construcción de la identidad se ubica en un horizonte ideológico cercano al de Ana Monteiro.

El argumento de Juan Francisco es el siguiente. Al construir la historia personal, en el sentido de la narrativa que da sustancia a nuestra subjetividad/identidad, ocurre lo mismo que cuando se escribe la historia a nivel social, es decir, el vencedor escribe la historia de la guerra. Hay una parte de nuestro ser que gana la guerra y el derecho a contar la historia como mejor le parezca, así como a negar lo que le plazca. "Hacer la retrospectiva de un artista", nos dice Juan Francisco en el programa de mano, "es como escribir un libro de Historia de México para 6º de primaria. Es autorizar la trayectoria de alguien y convertirlo en un símbolo patrio. La institución decide que ya es tiempo. La institución sabe que ya es tiempo. ¿Qué pasa si no tenemos tiempo?"[3]. Esta última pregunta, el *¿qué pasa si no tenemos tiempo?* apunta hacia el mismo rumbo que la idea de Ana Monteiro de no trabajar para el futuro o de dejar de trabajar. El planteamiento de Juan Francisco parece ser: si la construcción de una narrativa subjetiva forzosamente va a excluir partes de la multiplicidad de nuestro ser, ¿qué pasa si no edificamos una narrativa que nos estructure? Es decir, frente a la necesaria represión que implica una narrativa estructurante, la opción es optar por rechazar la estructura en sí. Lo que Juan Fran-

1 Tomado del programa de mano. La información del programa de mano está también disponible, en inglés, en la siguiente liga: http://anavmonteiro.yolasite.com/text-and-other.php

2 Tomado del programa de mano, las itálicas son mías.

3 Tomado del programa de mano de *Retrospectiva*, presentada en mayo de 2014 en la Ex Esmeralda, dentro de la programación de la Coordinación Nacional de Danza del INBA.



cisco está poniendo en discusión es una formulación del tema deleuziano del cuerpo sin órganos, del regreso a un flujo inarticulado que fragmenta cualquier discurso.

Lo curioso es que en la obra en sí misma, esta pregunta que de entrada aparece como eje de la investigación, queda sin respuesta. Lo que la obra presenta, más allá del texto en el programa de mano, es una narrativa arbitraria, una retrospectiva de la trayectoria artística de Juan Francisco, que mezcla realidad y ficción y mediante la cual él se auto-adula, alaba y piropea a su gusto. A juzgar por la obra en sí misma, el argumento de Juan Francisco es más bien: si en última instancia toda narrativa personal es arbitraria, estoy autorizado a auto-institucionalizarme y contar mi historia como me dé la gana. Esta interpretación que estoy proponiendo me recuerda una escena de los primeros capítulos de la serie *Game of Thrones*, en la que la reina Cersei le dice a su hijo Geoffrey, príncipe y futuro rey: "Algún día serás rey y la verdad será lo que hagas de ella".

En relación a este punto, estoy en realidad muy de acuerdo con Juan Francisco y, siguiendo la idea lacaniana de que "la verdad tiene la estructura de una ficción", sólo agregaría que uno puede contar cualquier cosa siempre y cuando lo cuente bajo la forma de una ficción *creíble*.

En todo caso, el punto que me interesa debatir es que la solución a las exclusiones y/o negaciones de las narrativas estructurantes es evitar las narrativas estructurantes, o, en los términos de Ana Monteiro, la solución a los problemas del modo de producción capitalista es dejar de producir, acomodarse "oportunistamente" en los intersticios del sistema. Como antes mencioné, creo que la limitante de esta postura se encuentra en que acepta de manera implícita la permanencia del sistema actual y omite la posibilidad de un cambio radical. Me vienen a la mente unas líneas de Helena Chávez Mc Gregor, parte de un texto titulado "Devenir intensidad o la economía del gasto": "Quizá, la única manera de no ser parte de las economías del gasto y el consumo sea, como parecen sugerir Deleuze y Guattari, devenir pura intensidad, pura maquinaria abstracta, para nunca ser un 'yo', para nunca caer en las trampas de las identidades ya dadas... Tal vez sólo queda ser intensidad y fuga y nunca ser parte de lo que nos condena y nos traiciona"[4]. De entrada, me llama la atención el tono de condescendencia, el "quizá la única manera...", el "Tal vez sólo queda...", insisto en que este posicionamiento teórico-político parte de una especie de resignación frente al orden de cosas actual. Creo que a esto se refiere Alain Badiou cuando dice que hoy en día no existe lo que propiamente se puede llamar *política*, por el hecho de que los movimientos "de izquierda" actuales no se oponen de manera clara y eficiente al orden capitalista sino que buscan los intersticios, los espacios de resistencia contingentes y marginales, piensan que no queda más que auto-excluirse de lo que nos condena y traiciona, y suponen que esto en algún momento y de un modo que no se explica va a socavar los cimientos del sistema.

En mi opinión, el nunca ser un "yo" como estrategia para no caer en la trampa de las identidades ya dadas, el dejar de producir, el devenir puro flujo, equivale al final del día a evadir la responsabilidad de construir otras subjetividades, otras estructuras, narrativas, modos de producción, organización social, etcétera, que superen los impases de la ideología capitalista. Y lo que hace falta es no sólo mantener abierta la posibilidad de un orden distinto sino asumir la responsabilidad de construirlo.∎

4 Disponible en http://www.mxfractal.org/RevistaFractal69HelenaChavez.htm

DANZALIDAD EN EL TEATRO

POR **LUCIANA LEONOR RUIZ STOLOWICZ**

SEGUNDA DE DOS PARTES.



UN IMPULSO ORIGINARIO DESDE UNA NECESIDAD CONTEMPORÁNEA

Visiones desde la práctica actual

Solicité la percepción personal sobre el tema a cuatro creadores escénicos que, cada uno a su manera, trabajan sin pruritos con varios lenguajes y dramaturgias contemporáneas: Boris Schoemann y Alberto Villarreal desde el teatro; Aline Del Castillo desde la danza árabe y Edwin Salas desde los títeres.

A la pregunta ¿qué entiendes por danzalidad en el teatro?, los directores escénicos Boris Schoemann y Alberto Villarreal trabajan con dramaturgias contemporáneas; (en el caso de Alberto Villarreal, aquellas más propias del periodo del llamado *teatro posdramático);* respondieron:

Boris Schoemann: *Siempre he sido muy atraído personalmente por esa mezcla, esa fusión de los lenguajes. Ahora, si es más danza, si es más teatro, la verdad me importa poco porque los dos me gustan mucho. La diferencia, quizás, tiene que ver con el movimiento... Yo creo que cualquier hecho escénico implica de por sí un trabajo corporal y que la tendencia actual, digamos, de teatro físico, finalmente, no me atrae tanto como fórmula, ya que siento que de todos modos al hacer teatro estamos involucrándonos con la corporalidad o la danzalidad. Yo diría que la danzalidad tiene que ver más con el ritmo, con la musicalidad de la danza, ya sea en silencio o con música, y eso es lo que está interesante, eso es lo que podemos investigar dentro de los montajes: cómo puedes unir el movimiento con el texto, con la musicalidad, sin que uno estorbe al otro, sin que uno ilustre al otro, sino más bien como una combinación, una yuxtaposición para crear un lenguaje que sea* ad hoc *con el arte del texto que estás trabajando.*

Considero que podemos entenderlo de varias formas: desde el trabajo corporal y su potencialidad para expresar emociones o dar a entender situaciones, desde la fuerza del ensamble, desde la limpieza de la acción teatral y su aspecto coreográfico. Me parece que siempre hay un elemento dancístico en nuestro trabajo teatral, que se expresa en el espacio, el cuerpo, el sonido, la luz. Lo mismo para la danza que se ha permeado de muchas técnicas teatrales para crear nuevos lenguajes e intérpretes como los ejemplos de la imprescindible Pina Bausch, o los coreógrafos belgas como Alain Plattel, por solo nombrar algunos.

Alberto Villarreal: *El potencial de un fenómeno para contener acciones límites con la danza, pero sin caer en el concepto o la definición de danza en sí. Considero que la danzalidad es siempre potencia del cuerpo, sus materializaciones, el habitar el espacio-tiempo en cambio constante, pero sin llegar a la definición misma de danza. La danza, al igual que el teatro, son fenómenos limitados y restringidos al espacio de la estética y el arte, por ello, la danzalidad como la teatralidad, sobrepasan el concepto y nos ubican en lo no nombrable aún del fenómeno, es su pura potencialidad sin lenguaje. El teatro contemporáneo, apasionado por el vórtice o el límite utiliza la danzalidad para salir de sí mismo, para provocarse y extraviarse.*

En el caso de Aline Del Castillo y Edwin Salas, destacan por traspasar los límites, aún profundamente arraigados de sus “medios artísticos”, y tienen en común el acercamiento a lo teatral y a otras disciplinas para la creación escénica.[1] A la pregunta ¿cómo percibes la danzalidad en el teatro contemporáneo?, esto fue lo que respondieron:

Aline Del Castillo: *Me parece que actualmente las artes escénicas juegan con sus fronteras, cada vez más se acercan a lo que en algunas culturas nunca estuvo dividido: los danzantes son lo mismo músicos que actores. El teatro contemporáneo juega con eso, sus intérpretes usan la voz, a la vez que el cuerpo para expresarse; la “danzalidad” es entonces una forma extendida de interpretar, un personaje, una situación.*

Edwin Salas: *Las diferentes palabras que puedes utilizar en el teatro, que es más que voz, es verbo, sustantivo y todo eso, es otro de los medios que sirven para expresarnos; el teatro es palabra, pero el teatro es acción y en la acción se encuentra uno mismo bailando, sin querer, ahí la danzalidad.*

El lenguaje del teatro que yo utilizaba para mover las marionetas y moverme dentro de un espectáculo me obligó a la danzalidad, me llevó a ella. No fue que yo agarré la danzalidad y dije “ah, voy a meter danza”. Yo siempre me he movido en diferentes espacios, un tiempo viví en Italia y llegando a Italia no sabía hablar bien el italiano, lo que me obligó a no usar la palabra, a poder no usar la palabra; entonces tenía que moverme un poquito más porque yo no podía estar de pie media hora haciendo el monólogo sin moverme, porque realmente no me iba a entender nadie, realmente no estaba diciendo nada. Entonces esto me obligó a moverme más. Con las acciones, con una acción y otra, empecé a descubrir cosas para mí (pero que realmente ya estaban hechas), desde una estructura, una partitura de movimiento, sabiendo que ya la danza u otros han utilizado ese tipo de partituras de movimiento. Y el último espectáculo me llevó a moverme aún más, lo que me llevó a investigar la danza ahora de manera más formal.

Desde sus muy diversos espacios de creación artística me parece fundamental subrayar el punto de encuentro en torno a qué sería la *danzalidad*, visto desde el plano estético de un quehacer contemporáneo: en los cuatro entrevistados puede apreciarse como lugar de vinculación un carácter un tanto abstracto, intangible, de la *danzalidad en el teatro.* Pero en cierto grado inherente al hecho teatral en sí o al hecho teatral contemporáneo en torno a su necesidad del cuerpo y el planteamiento en su relación con él.

1 Cabe destacar que en sus campos originales de creación escénica, son todavía muy pocos a nivel mundial los que se atreven a acercarse a otras artes escénicas para profundizar y ampliar sus espacios expresivos, sus públicos, el tipo de recursos que utilizan u otra comprensión de sí mismos desde su particularidad. A diferencia por ejemplo de la danza contemporánea que desde su propio origen tiene ya un largo trecho en la investigación de su especificidad a través del movimiento interno de otras artes escénicas.

Asimismo, cada uno plantea cuestiones que son complementarias entre sí. Efectivamente cualquier hecho escénico involucra la corporalidad, pero al tratarse de *danzalidad* se remite a un tipo de corporalidad que puede estar vinculada a la danza desde lo rítmico, lo musical, y no necesariamente con la incorporación de calidades y características dancísticas del movimiento. Sino que se trata de esta "yuxtaposición" de elementos en una rítmica general, que puede incluso prescindir de la música y de la danza en la *puesta en escena* ya que éstas funcionan más como motores y medios creativos que como fines.

A través del planteamiento de Alberto Villarreal de que en la *danzalidad*, como potencia del cuerpo, está también lo "no nombrable aún del fenómeno" vinculado a ese transitar el espacio-tiempo, es donde podríamos ubicar la particularidad de la *danzalidad en el teatro* en el contexto contemporáneo.

Este aspecto *no nombrable* estaría vinculado a la búsqueda de cierta presencia escénica que en la experiencia intransferible del actor se adquiere como resultado de un *training* donde desarrollar y profundizar las capacidades físico-síquicas para la escena a través de procesos físicos, motrices e intelectuales que se apoyan en la danza y otras artes o disciplinas.

Además de esto, surgen en las respuestas la presencia de la interculturalidad y la transculturalidad propias de la globalización en un paralelismo de una cultura universal contemporánea.

Aline Del Castillo, desde su interés y conocimiento escénico a partir de una danza de Medio Oriente, concluye con soltura cómo el teatro vuelve sobre la vinculación de danza, teatro y música; vinculación que en otras culturas nunca se rompió y donde no se conciben como artes separadas con la necesidad de ser revinculadas.

A este conocimiento de, y desde la otredad, puede sumársele la simple necesidad de comunicarse en un nivel más global. En la experiencia que motiva a Edwin Salas a profundizar sobre sus posibilidades corporales, podemos encontrar que algunos aspectos que sostienen al cuerpo en el centro de las artes escénicas, actualmente, corresponden a nuevas particularidades de la movilidad geográfica y los procesos migratorios de nuestro contexto actual, que pueden asemejarse a algunos aspectos de la interculturalidad de los teatros-laboratorio pero con diferencias contextuales importantes.

Finalmente el creador escénico tiene como *motor fundamental* partir de las necesidades propias de un espectáculo, de sus intuiciones y gustos estéticos, y es en su modo de resolver dichas necesidades del que surgen las inquietudes multidisciplinarias como potenciales espacios de auto-reflexión, reestructuración, desestructuración y ajuste constante de las limitaciones y delimitaciones de los términos, categorías, nociones y acepciones ya establecidos. Más que un producto o un objeto-arte específico, la danzalidad en el teatro representa un proceso aún en movimiento y transformación en torno al cuerpo en el teatro, y a la danza y los niveles de pertinencia al interior de lo teatral.

Al interrogar a Alberto Villarreal sobre cuáles serían los aspectos de su trabajo que considera afines a una "danzalidad en el teatro, respondió: *Me es afín la renuncia a lo definido y codificado. Trabajamos con nociones que la danzalidad nos permite reintroducir al teatro, fuera de la obligación discursiva, posibilidades de encarnación, de materialidad, de extravíos, siempre rehuyendo llegar a la danza en sí.*

La danzalidad y el texto teatral contemporáneo

Al maestro Boris Schoemann le intrigaba el por qué me había acercado a cuestionarlo en este tema de lo corporal, de la *danzalidad*, lo que suscitó una conversación muy interesante como para dedicar un pequeño apartado al texto dramático:

Luciana Ruiz: *Hay una diferencia entre danzalidad y corporalidad en términos de que, precisamente, la corporalidad tendría que ver con la materialidad: todo el teatro, toda la danza, toda arte escénica es en última instancia corpórea. Pero la danzalidad tiene que ver más bien, quizás, con la intención en "el impulso del momento presente", el habitar cada momento subsecuente. Sí sensibles al ritmo... pero abarca otros aspectos que no tienen que ver sólo con la materia del intérprete. Se plantea que esta relación entre danzalidad y teatralidad estaría vinculada al teatro posdramático. Quizás desde cómo esta nueva dramaturgia te empuja a atacar los textos de otra manera muy distinta a la dramaturgia más convencional. Existe una relación tal vez más "libre" en el sentido de la corporalidad correspondiente o necesaria para su puesta en escena. Y del ritmo, dado que resulta un espacio más abierto a la interpretación de los contenidos discursivos, e incluso de los planteamientos de los pulsos de existencia en escena.*

Es interesante notar que el teatro que trabaja con estos textos genera puestas en escena con características afines, incluso similares, a las puestas que en la danza buscan trabajar con elementos teatrales como la voz, el texto y el drama, la puesta en sitio o en contexto.

Boris Schoemann: *Es muy interesante el punto. Es algo que he visto y que he vivido, que he visto su evolución desde gente como*

Heiner Müller, uno de los padres fundadores en Europa. He trabajado ese tipo de cosas y me llama mucho la atención la creación con el actor, con el intérprete, eso implica una acción-reacción. A partir del momento en que pones tu creación en manos del intérprete y estás tomando sus acciones proponiéndole nuevas, o sea, reaccionando también a partir de esto, puedes empezar a tener también una visión un poco coreográfica, creo, del movimiento teatral. Y a mí me gusta mucho en este caso la precisión de los focos, la exactitud; que no es un marcaje absolutamente rígido y que tiene mucho que ver con la respiración misma, con el otro; pero también con el público que es parte integrante del espectáculo. No que te dirijas a él, que rompas la cuarta pared, pero de alguna manera, se siente una risa, un silencio, y se trabaja con esto. Esto nutre al actor, entonces siempre hay esta respiración, que es tan distinta en cada función, que es tan interesante y que tiene en algún sentido algo dancístico, para mí, justamente de escucha musical de reacción, tanto vocal como corporal, al impulso real y eso es algo básico.

Vinculación con la realidad del quehacer escénico

Desde la claridad de estas visiones podría pensarse que existe, hoy en día, una especie de feliz integración de los lenguajes en pro de la unidad estética en los eventos escénicos, y que la danzalidad en el teatro sería una realidad inherente a cualquier fenómeno escénico por su sola corporalidad, por su contemporaneidad, o por disolver, rearticular y jugar con los límites o las especificidades de la danza y el teatro... Pero no, no es así.

En cierta medida, directores, coreógrafos, intérpretes, etc., no somos culpables pero sí responsables, y en algunos casos cómplices, de que ciertos saberes ya elaborados hace décadas sean desprovistos de contenido al momento de su "reproducción". Y aunque la formación teatral institucional ha incorporado los contenidos de los rebeldes de los teatros-laboratorio en la formación de actores, y son evocados una y otra vez, hay factores de nuestra condición ideológica actual que han propiciado entendimientos superficiales y frívolos, muchas veces disfrazados de innovación.

Bajo el análisis de ciertos factores (desde el tipo de formación, los niveles de producción, las características culturales particulares, más aquellas absorbidas en los procesos de globalización, entre otras) podríamos ver que esta integración en *praxis* de una *danzalidad* al interior del teatro sigue siendo una búsqueda. Incluso que aún hay posiciones conservadoras en torno a la integración de lenguajes. Y que nuestra comprensión de las concepciones escénicas que las tradiciones del siglo xx nos han heredado pasa también a través de estos factores.


Foto David Flores Rubio



Les consulté a estos cuatro creadores cuáles eran sus experiencias con actores y bailarines sobre su permisividad y apertura a la investigación y experimentación con otras disciplinas o saberes en torno al cuerpo, que han sido de por sí transitados.

Boris Schoemann plantea con absoluta honestidad que al no ser lo corporal su campo de dominio, como lo es la dramaturgia contemporánea, él con frecuencia solicita la asesoría de colegas más especializados en el tema. Resulta muy interesante que perciba que en México hay bastante desarrollo corporal, pero el trabajo vocal "no está a nivel". Esta percepción del maestro en torno a la corporalidad latinoamericana, en contraste con una corporalidad europea o de origen europeo, es muy interesante en términos de las distintas percepciones culturales.

Alberto Villarreal desde su experiencia y su contexto cultural tiene otra percepción. Ante la interrogante sobre las dificultades y/o aciertos percibidos en los actores en torno a su danzalidad y/o su corporalidad, respondió:

En el actor de teatro suele haber poco entrenamiento físico. Se debe a nuestra tradición de visualizar al actor como soporte de historias y personajes y no como un fenómeno en sí, como espacio humano donde se ensayan otras posibilidades de ser y estar como persona en el mundo. Aún el pensamiento del actor está restringido a ser intérprete y con ello las limitaciones son muchas.

Aline Del Castillo asume como fundamental la relación de un actor con su cuerpo, y en torno a los bailarines observa un fenómeno similar al que plantea Alberto Villarreal pero visto desde la danza. Al preguntarle en este mismo sentido sobre su experiencia con bailarines desde espacios de lo teatral plantea:

Pues dificultades (aquí puedo hablarte con más conocimiento de causa porque ésta es justamente mi área de trabajo). Encuentro que a menudo los bailarines trabajan exclusivamente desde y con su cuerpo, con la parte física y motriz. Se abocan a perfeccionar la técnica y después, cuando se les pide que interpreten, lo "resuelven" haciendo gestos con la cara. Lo que para ellos es tristeza o alegría o enojo, lo "actúan" pero no lo viven. Y entonces vemos cuerpos y caras, pero no seres. No sé si me explico, pero una dificultad interpretativa para los bailarines es cuando se enfocan en trabajar técnicamente el movimiento y no toman en cuenta las posibilidades de interpretar desde las vivencias y mejor aún, de generar movimiento desde las sensaciones o sentimientos. En lugar de eso, sólo repiten pasos, posturas, movimientos aprendidos. Ahí el espectador no se conecta entonces con el intérprete, en el mejor de los casos sólo ve desde fuera a un atleta virtuosísimo, que cumple la función estética del arte.

En mi experiencia personal en la danza y el teatro he percibido una profunda resistencia de los actores al esfuerzo físico y al desarrollo de mayores habilidades motrices y de sensibilidades dancísticas, al tiempo que los bailarines desdeñan la utilidad que puede darles para su trabajo en la danza el conocimiento y la experimentación de herramientas teatrales en torno al drama, el conflicto, y la integración del uso de recursos emotivos al impulso corporal, incluso del trabajo con el gesto facial. ¿Por qué? ¿De dónde vendría esta resistencia que parecía superada? En un "aquí entre nos", Edwin Salas con su conocida naturalidad lanza al viento, a oídos de quien lo quiera escuchar, la palabra *ego*, "y que me disculpen mucho los bailarines y los actores".

Esta expresión egoica que impide que unos y otros aporten y se nutran entre sí podría no ser simplemente una condición individual o personal.

Aun cuando generaciones jóvenes se interesan cada vez más por la danza-teatro, el teatro-danza, etc., se encuentran con un medio que aun entrado el siglo XXI sostiene en varios sectores teatrales y dancísiticos cierto

puritanismo de las formas, como si de ellas dependiera la sustancia que caracteriza a la danza y el teatro.

Esto podría tener que ver con que los medios de producción y subsistencia para ciertas formas escénicas o ciertas tendencias alejadas de los *mass media*, están atravesados por la evaluación y valoración –al menos en México– de las instituciones culturales y artísticas sobre todo, además de las empresas.

Se esperaría que esas instituciones, al estar conformadas por personas de los mismos medios culturales y no estar delimitadas por intereses de tipo económico, programaran con más naturalidad y facilidad esas formas escénicas, más allá de sus categorizaciones. Quizás la dificultad de estas instituciones tenga que ver con la ausencia de públicos, no sólo para estos eventos escénicos, sino para cualquier puesta que diste de los espectaculares eventos vinculados a los *mass media*. Quizás también tenga que ver –como comenta Boris Schoemann en su experiencia de programación en La Capilla– con que a veces es la falta de aplicación de los mismos artistas.

Tal vez también pudiera tener que ver con que algunos artistas, al concebirse al margen de las instituciones, ya sea por el rechazo sistemático, ideológico o político hacia ellas, efectivamente no haya suficiente insistencia por ocupar los espacios y eliminar la necesidad de categorías tan rígidas. Lo que es seguro es que quienes involucran elementos de diversas disciplinas se enfrentan a una especie de limbo en este sentido.

En sus experiencias, los cuatro maestros observan que las categorías que usan las instituciones para clasificar son en cierto modo necias y a final de cuentas inútiles; hay que diferenciar lo que interviene en la puesta en escena desde su centro creativo y lo que hay que presentar hacia el exterior en concordancia con el código de las instituciones.

Luciana Ruiz: *¿Cuál ha sido tu experiencia respecto a las instituciones y también a la iniciativa privada al momento de establecer definiciones respecto a la propuesta o disciplina de un trabajo? ¿Cómo responden a acepciones como: teatro posdramático, teatro danza, teatro físico, etcétera?*

Alberto Villarreal: *El problema de estas acepciones es que son precisamente rótulo de venta y distribución, todos imprecisos y siempre falsos, así que tiene que trabajarse con ellos sólo en términos de practicidad y estrategias de públicos, pero nunca como definición del propio trabajo. Ahí, cada institución opera con diferentes valores, hay que hablar su lenguaje en este caso.*

Aline Del Castillo: *Mmmm, pienso que esta cuestión de los nombres, de las etiquetas, confunde. Las instituciones de pronto podrían no saber cómo categorizar las obras, en dónde incluirlas, y para cuestiones prácticas, digamos logísticas, hay como un vacío en estos temas, porque podría ser que un espectáculo fuera más teatralizado y otro más coreografiado (por decirlo de algún modo) y que entonces no hubiera una línea clara que dividiera ambas propuestas. Pero más allá de los nombres, tendríamos que atender al público, a la forma en la que el espectador percibe una obra, a la necesidad de comunicación de los artistas. Ahí es donde claramente se encuentra que las artes escénicas deben poder amalgamarse: música, danza, teatro. Voz, cuerpo, miradas. Es parte de un todo que comunica, que conmueve, que permite al espectador pensar, reflexionar, verse reflejado en el intérprete. Para ello se requiere de muchos elementos que apelen a todos los sentidos. Las artes escénicas se requieren integrales. Quienes no tienen la necesidad de etiquetar un trabajo artístico para ubicarlo en una categoría aceptan muy bien un trabajo integral, pero quienes por el contrario buscan la diferencia entre danza y teatro, y buscan encontrarle un nombre adecuado, se cierran con más facilidad a las nuevas propuestas. En el caso de Khamsa, donde hacemos danza árabe escénica, la gente empieza por comprender bien nuestro trabajo, hablo sobre todo del público que nos sigue, pero he de confesar que encontrar un nombre adecuado siempre ha sido un dolor de cabeza. Con temor a parecer soberbia, puedo decirte que para mí lo que hacemos es Danza –así con mayúscula– sin importar cuáles son nuestros procesos de creación, por los objetivos que cumple y las almas que toca.*

Desde el mundo de los títeres y respecto a la incorporación o búsqueda de herramientas de lenguaje en otras disciplinas, Edwin Salas percibe un escepticismo que más allá de nuestra frontera existe, aún incluso en condiciones propicias para la integración y liberación de ciertas tradiciones, con lo cual termina metiéndose "*en esa cosa llamada Multidisciplina que es donde meten todo lo que pueden*" porque hay algunos escépticos que dicen "*no, eso no son títeres o no es danza, es una cosa más performática*".

Las confusiones que pueden generarse en torno a los procesos de incorporación del trabajo escénico al mercado artístico son muchas y están a la orden del día; cuando realmente no es cuestión de etiquetar y archivar con categorías estilísticas y técnicas un trabajo escénico cuando *la danzalidad en el teatro* y *la teatralidad en la danza*, como plantea Boris Schoemann "*tienen mucho que ver forzosamente con la creación del movimiento y con el espacio mismo; son términos donde la danza y el teatro son tan similares y donde yo realmente no entiendo, por qué está tan dividido, porque los teatreros no usan la danza y al revés*". Si de lo que se trata más bien es de "*encontrar realmente el lenguaje simbólico apropiado con lo que estás tratando y a partir de ahí, que realmente la desviación, la alteración que estés encontrando halle una simbología, unas metáforas que comuniquen al espectador, porque quizás te entiendas muy bien con tus simbologías pero eso se puede quedar absolutamente aislado.*

La danzalidad en el teatro en praxis. Conclusiones

Aunque con frecuencia los artistas escénicos tengan resistencias a lo teórico y/o lo histórico, son precisamente esos ámbitos de análisis los que nos permitirán ubicar la praxis escénica contemporánea con mayor claridad sobre cuáles fenómenos sociales e ideológicos nos constituyen y nos motivan ciertas prácticas escénicas. Nos permiten explicar nuestros criterios y preferencias artísticas, con los que se producen eventos escénicos que al mismo tiempo impactan en la sociedad y el pensamiento.

Además de ubicar el surgimiento del par conceptual *teatralidad-danzalidad* en un cierto contexto histórico, la *danzalidad en el teatro* representa un fenómeno que se continúa hasta la actualidad. En sus variantes teóricas podemos encontrar los vínculos y paralelismos entre estos procesos práctico-teóricos sobre el cuerpo con aquellos drásticos cambios ideológicos, filosóficos, económicos y políticos en el mundo, al tiempo de inferir de estos cambios por qué a cierto periodo de las artes escénicas corresponde cierto enfoque respecto al cuerpo.

Sería deseable que la creación artística no fuera resultado únicamente de un impulso aparentemente innovador, que no lo es las más de las veces, sino de un conocimiento de causa de aquello que nos hace lo que somos, vinculado a ese motor del estado creativo.

La *danzalidad en el teatro* refiere pues a concepciones al interior de los *estudios teatrales* sobre el actor, que han utilizado como motor las aportaciones de la danza y se han retroalimentado con ella a lo largo de este periodo, desde finales del siglo XIX hasta hoy, y que cómo bien plantea Grumann en sus conclusiones, son marcos conceptuales que parten del teatro. Pero esto nada tiene que ver una apropiación de las especificidades de la danza al interior del teatro dejándola sin sus cualidades escénicas y vitales insustituibles.

Por el lado estético tendríamos que despejar que, efectivamente, la danza-teatro y todas estas "categorizaciones" son parte del fenómeno de la *danzalidad en el teatro,* más por las implicaciones del contexto histórico-ideológico que representan, que por sus características artísticas.

Es fundamental ampliar la noción de la *danzalidad* en el teatro, no en torno al tipo de contenidos y recursos de tal o cuál *puesta en escena,* sino en torno a fenómenos que no necesariamente implican la expresión formal de la danza en la puesta en escena aunque puedan integrarla pero que, fundamentalmente, consideran al cuerpo físico-síquico del actor el vehículo de expresión por excelencia de la *puesta en escena.*

Y son también aquellos procesos que reconocen en los preceptos de la danza los medios más apropiados para el encuentro con esa pulsión de la existencia que demanda la escena: en el movimiento, el impulso, la musicalidad y el ritmo, el espacio y el tiempo, desde su materialidad y su metafísica. El cuerpo como vehículo de aprendizaje e investigación de "la forma de ser en el mundo".

La *danzalidad* envuelve las dimensiones abstractas e intangibles que del trabajo con la materialidad del actor se desprenden. En ellas se busca producir la sustancia que hace del evento escénico una experiencia comunitaria, a través del trabajo con los flujos emotivos, energéticos e intelectivos, y la noción de habitar la escena y el momento.

Las categorías formales, así como la necesidad de la multidisciplinareidad y las dificultades para situar ciertas prácticas y experiencias escénicas en un espacio de mercado, serían síntomas de una condición contemporánea.

Aunque efectivamente la realidad nos condiciona a manejar los códigos de instituciones o empresas, con o sin conocimiento de ello, a favor o en resistencia, se induce a las artes en general a modelos de producción y preferencias estilísticas acordes a una ideología desde el crisol de la rentabilidad económica. Desde aquí se crean muchos autoconceptos que frecuentemente nos impiden ir más allá de los medios o las técnicas. En la tecnificación y la disociación se producen importantes avances y desarrollos en los elementos que conforman los lenguajes pero no en la producción de conocimiento y crecimiento del pensamiento humano *per se*.

Los artistas escénicos necesitamos tener la claridad de que estas categorías no deben convertirse en la simplificación de la práctica para la búsqueda de una innovación aparente, y que las formalidades técnicas no establecen posiciones de ningún tipo, no representan métodos y de ningún modo a la *danzalidad en el teatro*.

Hasta dónde hemos absorbido los artistas ciertos modelos desde los que nos suponemos en absoluta independencia creativa, sin percibir que incluso nuestras estructuras, inclusive las afectivas, están intervenidas por el contexto en el que vivimos; y que no es en la experiencia individual, sino en la experiencia contrastada con lo otro y con el otro en la que se produce la auto-reflexión y la asimilación de saberes escénicos, de tal modo que lo que percibamos como la pulsión escénica no sea producto de un autoengaño condicionado.

Desde *la danzalidad en el teatro* se buscaría alejarse lo más posible de esto con la urgencia de reintegrar y reencontrar un impulso escénico originario desde nuestra necesidad contemporánea de eliminar las disociaciones que



limitan al pensamiento y el arte escénico. Que surge desde la resistencia, reafirmándose en aquello que en cierto modo nunca dejó de existir: un vínculo intrínseco e inseparable entre danza y teatro.

Si simplemente asumimos la "espectacularidad" que se propone desde la inmediatez, se nos induce a ocupar un lugar que no identificamos. La multiplicidad y una cierta ambigüedad de esta época de "pequeñas tradiciones teatrales" pueden conducirnos a la pérdida de capacidad crítica, de autocrítica, de distanciamiento y observación del mundo. Entonces, cómo podrá el intérprete comprobar que está en comunicación e intercambio de y en la experiencia escénica. Cómo se podrá producir conocimientos desde la praxis escénica ocupando el lugar que realmente queramos ocupar, cualquiera que éste sea.

Entrevistados:

BORIS SHOEMANN

Director, actor, maestro y traductor de teatro de origen francés. Residente en México desde 1989 y naturalizado mexicano desde el 2009. Desde el 2005 hasta el 2012 fue co-director artístico de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana. Es director artístico del Teatro La Capilla con su compañía Los Endebles. Ha dirigido más de cincuenta puestas en escena en todo el país, actuado en más de veinte, traducido a numerosos dramaturgos francófonos al español y mexicanos al francés. En el 2006 recibe el premio como Mejor Director de Teatro de Búsqueda por parte de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. En 2009 obtiene la medalla del Gobernador General de Canadá y en 2012 obtiene la medalla de la Orden de los Francófonos de América, otorgada por el *Conseil Supérieur des Arts de Quebec*. Es miembro de Sistema Nacional de Creadores de Artes desde el 2012.

ALBERTO VILLARREAL

Alberto Villarreal (Ciudad de México 1977). Es escritor y director de teatro. Ha realizado más de cuarenta puestas en escena, la mayoría de su autoría. Su trabajo se encuentra traducido al inglés, portugués, francés y chino. Ha trabajado con teatros como el *Royal Court* de Londres, centros de traducción como el *Lark Center* de Nueva York o festivales como el "Mirada" de Santos, Brasil. Sus textos están publicados por editoriales *como Nick Hern Books* de Londres; Cierto pez, de Santiago y El Milagro, de México. En 2013 recibió el premio nacional de literatura "José Fuentes Mares" y en 2014 fue seleccionado por la *Shanghai Writers Association* para una residencia creativa en China.

ALINE DEL CASTILLO

Maestra, coreógrafa y productora de danza árabe escénica contemporánea desde 2003. Con estudios en danza, música y producción en México y el extranjero; funda Khamsa, Espacio Formativo de Danza Árabe Escénica en el 2008, donde ofrece formación profesional a bailarines y talleres libres de artes escénicas. Dirige la Compañía de Danza y Música Árabe Escénica Contemporánea del mismo nombre desde el 2011. Con el propósito de legitimar a la danza, música y cultura árabes como parte de nuestra identidad mexicana, se encuentra trabajando desde 2013 en "Mudéjar", proyecto escénico integral que da origen a distintas puestas en escena con música en vivo.

EDWIN SALAS

Marionetista de profesión en el teatro de figura, que integra diferentes artes escénicas en sus montajes. En estos 16 años ha estado en Italia, Francia, España, Suiza, México, Cuba, Nicaragua, Costa Rica, Colombia, Ecuador, Belice, Guatemala, Taiwán y Estados Unidos. Actualmente asesora, coopera y actúa con Brujerías de Papel, A poc A poc Danza, Ingeniescena, Momento Escénico Danza, Butho Chilango, Marionetas de La Esquina, Tania Solomonoff y 同黨劇團 "The Party Theater Group" de Taiwan. ∎

Bibliografía:

BARBA, EUGENIO y NICOLA SAVARESE. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, ed. Escenología, 2009, 397 pp.

BROZAS POLO, MA. PAZ. *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX. España, Serie Técnica Teatral*, ed. Ñaque, 2003, 221 pp.

MÜLLER, CAROL. Coord., *El training del actor*. México, UNAM-INBA, 2007, 165 pp.

GRUMANN SÖLTER, ANDRÉS. "Estética de la danzalidad o el giro corporal de la teatralidad. Aesthetics of Danceability or The Body Movement of Thetricality". *Aisthesis* No. 43 Insituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 2008. pp.50-70

http://www.redalyc.org/pdf/1632/163219835004.pdf

DICIEMBRE
TEATRO DE LA DANZA

Cía. Momentos Corpóreos
Mirada a la repulsión

Dirección: Miguel Ángel Palmeros Sánchez y Maribel Michel Barrón

Coreografía: Miguel Ángel Palmeros Sánchez

2 y 3 | 20:00 h



Opus Ballet
"Soy Ateh"

Director artístico, maestro-régisseur y coreógrafo: Ricardo Domingo

6 | 13:00 y 19:00 h
7 | 13:00 y 18:00 h



Ardentía, Compañía de Danza
Al Son Latino

Dirección: Reyna Pérez

Coreografía: Manuela Ospina

13 | 13:00 y 19:00 h
14 | 13:00 y 18:00 h



2014







RECORDANDO A
GUILLERMINA BRAVO

FUNCIÓN ESPECIAL

Coordinación artística: Rossana Filomarino
Coordinación técnica: Mario Villa

15 de diciembre 2014 / 20 h

ENTRADA LIBRE (Con boleto de control de acceso)

Palacio de Bellas Artes
Sala Principal
Av. Juárez Esq. Eje Central, Centro Histórico



La Mecedora, Procesos (sobre) Expuestos, CCEMx, México D.F.,
Fotografías Rodrigo Valero-Puertas Octubre 2013

PROCESOS (SOBRE) EXPUESTOS

HACIA QUÉ CUERPO

POR **ANAÏS BOUTS, ANA PAULA CAMARGO Y MELISSA CISNEROS / LA MECEDORA**

"Es la presencia del cuerpo lo que da visibilidad al pensamiento y por eso parece cada vez más valorada en las experiencias del arte contemporáneo, cuyo objetivo ha sido, prioritariamente, exponer pensamientos y procesos de creación más que productos o resultados finales."

Christine Greiner[1]

En el verano del 2013 iniciamos el proyecto *Procesos (sobre) Expuestos*, *P(s)E* en el cual se busca generar un espacio de encuentro, colaboración y retroalimentación entre artistas, profesionales de otras disciplinas y espectadores interesados en reflexionar sobre el proceso de creación e investigación artística. *P(s)E* propone un espacio de reflexión y práctica en donde el proyecto en sí mismo es un pretexto para crear relaciones, acercarse a otras perspectivas, ideas, estrategias y bondades propias del trabajo en conjunto y que habitualmente no se presentan en el plano individual, generando así un espacio de socialización constante.

Dentro de los muchos elementos compartidos en *P(s)E*, uno de estos rasgos en común es la forma de abordar el cuerpo dentro de nuestra práctica y el lugar fundamental que le damos en la misma: la experiencia del cuerpo (*performer*, espectador, colaborador, etcétera), como elemento central del trabajo escénico.

I

Desde hace algunas décadas, se ha venido cuestionando la instrumentalización del cuerpo, lo que en varias disciplinas escénicas ha significado el sometimiento del mismo. Sobre esto, creemos que es vital plantear de manera explícita cuál es la relación que estamos generando en nuestra práctica, o mejor dicho, qué postura estamos asumiendo *desde* el cuerpo. El cuerpo se construye en la práctica. Al mismo tiempo, la concepción del cuerpo de la cual se parte delimita a ésta, dándole dirección, hablando del carácter ideológico de la misma, determinando en cierto sentido sus posibilidades.

No es un asunto trivial: pues es un asunto sobre el cual hay que reflexionar, en lugar de asumir automáticamente nuestra manera de concebir el cuerpo, (sólo porque es el cuerpo que *aprendimos*, o el cual *nos formamos* en la escuela o en la sociedad de la que provenimos). Porque el cuerpo también es político, tiene implicaciones a nivel ético-social, es el reflejo de nuestra cultura, nuestra educación, nuestras influencias, nuestros pensamientos e interacciones con el exterior. Es a la vez ficticio y real, público y privado, lo que nos constituye pero no siempre nos pertenece. Sin esta reflexión previa, creemos que la práctica escénica queda empobrecida, pues no se detiene a problematizar un elemento central, que es a la vez posibilitador de que la práctica misma exista: sin cuerpo no hay experiencia, no hay pensamiento, no hay vida…

Así que apostamos, junto con muchos otros, por un cuerpo no instrumentalizado, un cuerpo que no se conciba como un medio para arribar a un fin sino lo contrario: apostamos por el trabajo a partir del *cuerpo físico, fenoménico, real.*[2] Esto implica la creación de una *corporalidad específica*, que responda al proceso de creación, que sea capaz de cuestionarse a sí misma y no definirse *a priori*. El trabajo con el cuerpo es también un trabajo con el presente, con el aquí-ahora. Se convierte así en un diálogo, un vaivén en donde nuestras certezas, nuestras dudas y cuestionamientos, nuestra postura interactúan.

Somos herederas de las prácticas postmodernas nacidas en los años setenta[3] y con ellas de cierta concepción del cuerpo y del movimiento como no-estilizado, no-sobreentrenado, cotidiano, funcional, absurdo, común. Reconocemos que el pensamiento puede ser generado por el cuerpo como por la mente ("*The mind is a muscle*", Yvonne Rainer); el cuerpo no es una entidad separada de la mente, más bien es el *partner in crime* de ésta, un cuerpo que piensa, en ruptura con todo lo que intenta modelar o formatear el cuerpo danzante.

Abordamos el cuerpo no como una cosa sino como una situación, junto con el pensamiento fenomenológico[4], y lejos de la teoría dualista cartesiana: el cuerpo se manifiesta a la vez como cuerpo sensible y sintiendo, como objeto y sujeto. Y junto con José A. Sánchez pensamos que "el cruce de la danza y el teatro con el *performance* ha posibilitado un tipo de discursos escénicos situados en una zona transdisciplinar, donde los intérpretes han dejado de ser meros ejecutores para convertirse en personas que piensan con su cuerpo (…), fascinados por la posibilidad de trabajar ya no con instrumentos de reproducción y ejecución, sino con instrumentos que amplían su propio pensamiento más allá de la individualidad (…)."[5]

En este sentido, el cuerpo como situación habilita un espacio o territorio de convergencia e interrelaciones, cuestionando la práctica escénica como representación. De manera más general, hablar del cuerpo en un contexto teórico-práctico y performático nos lleva también a abordar el cuerpo desde un lugar intermedio, público, social, político ("*My body is the only enduring reality*", Yvonne Rainer). De hecho nos lleva a establecer conceptos que remiten a una reformulación política del cuerpo: siguiendo los trabajos de filósofos como Foucault, Deleuze & Guattari o Derrida, entendemos el cuerpo no como un ente autónomo y cerrado, sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, produciendo constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencia y devenir.

En términos más estrictamente performáticos, el cuerpo en *P(s)E* se explora y se (re)presenta desde distintos ángulos: cuerpo escultórico, cuerpo neutro o común, cuerpo conductor, permeable, sensible. Generador de experiencia. Cuerpo paisaje. Cuerpo-objeto (*subjeto*).[6] Cuerpo mecánico. Cuerpo anatómico. El cuerpo como transmisor de cambio, como receptáculo de estados.

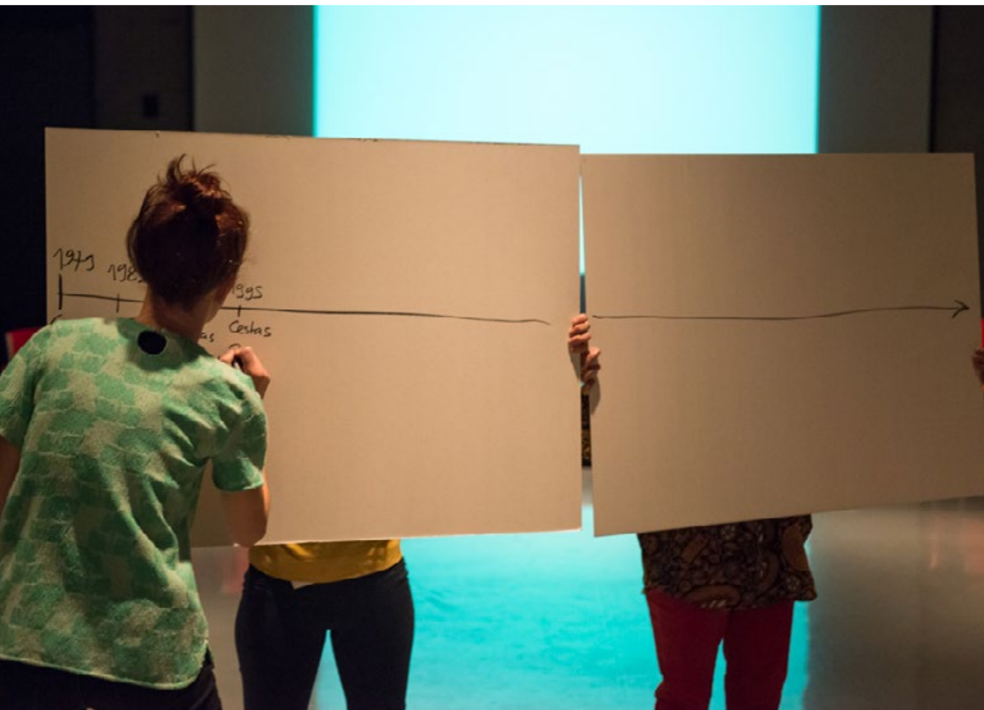
Al compartir el proceso de creación, eliminamos el carácter representativo del cuerpo que danza, y asumimos a los otros desde su presencia, su estar-ahí. Se atenúa entonces la dicotomía entre el cuerpo y su representación.

"Hoy en día la coreografía se está emancipando de la danza, y se ha implicado en un apasionante proceso de articulación. Los coreógrafos están experimentando con nuevos

modelos de producción; los formatos alternativos han expandido considerablemente nuestra forma de entender la coreografía social y están innovando en los límites de la autoorganización, la toma de poder y la autonomía."[7]

II

El cuerpo y su relación con la técnica nos hace reflexionar sobre las maneras en las cuales nos 'entrenamos' y lo que significa 'entrenamiento' en relación a una práctica coreográfica expandida. De manera general, el entrenamiento informa al cuerpo y a la práctica, por lo tanto la manera de pensar el proceso será distinta según me entreno con ballet, con yoga, con lecturas teórico-filosóficas o con manualidades, para escoger sólo algunas opciones.



La Mecedora, Procesos (sobre) Expuestos, CCEMx, México D.F., Fotografías Rodrigo Valero-Puertas Octubre 2013

La Mecedora, Procesos (sobre) Expuestos, CCEMx, México D.F., Fotografías Rodrigo Valero-Puertas Octubre 2013

En el contexto de *P(s)E*, el planteamiento se hace desde la danza-coreografía hacia afuera, es decir, en esta primera edición del proyecto las tres somos artistas con un *background* escénico. Por ende, el cuerpo desde donde nos situamos principalmente o inicialmente, como fundación a nuestras otras derivas (trans)disciplinarias, es el cuerpo real, no intercambiable, el cuerpo-persona cargado de su propia identidad, y un cuerpo común más allá de lo virtuoso. Sin embargo nuestra manera de pensar el proceso está influenciada por otro tipo de actividades y no solamente por aquellas en relación con un cuerpo-bailando: nos interesa "entrenar" el cuerpo desde el pensamiento teórico-filosófico; desde las reuniones informales y pláticas largas de sobremesas; desde el cocinar juntas; desde el DIY (*Do It Yourself*); desde una práctica amateur de otras actividades (fotografía, video, escritura, dibujo...).

Asimismo, se trata tal vez más de un "pensamiento coreográfico" y no sólo de "composición coreográfica", donde el cuerpo adquiere nuevos valores y sentidos.



La marcha del desasosiego. Fotografía de Miguel Ángel Franco.



La Mecedora, Procesos (sobre) Expuestos, CCEMx, México D.F., Fotografías Rodrigo Valero-Puertas Octubre 2013

[1] GREINER, Christine, 2009, "La visibilidad de la presencia del cuerpo como estrategia política", en Arquitecturas de la mirada, Ed. Alcalá, Centro Coreográfico Galego.

[2] FISCHER-LICHTE, Erika, 2004, Estética de lo performativo, Ed. Abada.

[3] Como el Judson Church o las técnicas somáticas.

[4] MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945, La fenomenología de la percepción, Ed. Península.

[5] SÁNCHEZ, José A., 1998, "Pensando con el cuerpo", en Desviaciones, (documentación de la 2ª Edición de Desviaciones), pp. 13-28, Ed. Cuenca-Madrid.

[6] Ver notas.

[7] COREOGRAFÍA EXPANDIDA. SITUACIONES, MOVIMIENTOS, OBJETOS... http://www.macba.cat/es/coreografia-expandida-situaciones



La Mecedora, Procesos (sobre) Expuestos, CCEMx, México D.F., Fotografías Rodrigo Valero-Puertas Octubre 2013

Festivales DE DANZA EN MÉXICO

POR **POR JULIO QUINTERO**





Hace 20 años, en 1994 el equipo técnico del programa Leader[1] realizó un estudio para definir qué acciones vinculadas a la cultura favorecían el desarrollo regional. En este análisis se establecieron cinco campos de acción: 1. Promoción de la identidad local; 2. Valorización del patrimonio cultural; 3. Valorización de conocimientos especializados tradicionales; 4. Creación de infraestructuras culturales permanentes, y 5. Animación y difusión cultural.

Los festivales culturales se integraron al campo de infraestructuras culturales permanentes como: "un instrumento capaz de crear una dinámica colectiva que moviliza a la población local alrededor de la organización de una actividad".

1 Leader+ es una de las cuatro iniciativas financiadas por los Fondos Estructurales de la UE y está diseñada para ayudar a los agentes del mundo rural a considerar el potencial a largo plazo de su región.

El estudio en mención se refiere a festivales más en el sentido de fiestas populares tradicionales que en un sentido de encuentro artístico-cultural, sin embargo, también en este caso aplicaría la idea de "instrumento capaz de crear una dinámica colectiva que moviliza a la población local alrededor de la organización de una actividad". Cuando menos éste es uno de los principales motores que animan y justifican la existencia en México de la Red Nacional de Festivales de Danza (RNFD) que en su catálogo 2014[2] agrupa a 47 festivales, algunos de ellos con tanto arraigo en su comunidad que ya podrían considerarse tradicionales.

2 La Coordinación Nacional de Danza contribuye a la articulación de esfuerzos y recursos de las instituciones de los tres órdenes de gobierno y de la sociedad, a través de la Red Nacional de Festivales de Danza, en favor del desarrollo de la danza en el corto, mediano y largo plazo. Red.http://www.danza.bellasartes.gob.mx/coordinacion-nacional-de-teatro/rnfd

Si decimos que su realización sirve para *crear una dinámica colectiva*, a qué tipo de dinámica nos referimos, y esa dinámica en tanto movimiento ¿qué debiera o qué podría generar? Javier Alfonso Delgadillo Molano en su investigación *Patrimonio e Industria cultural: Cuando una fiesta tradicional se convierte en producto cultural*[3], refiere que: "las fiestas tradicionales se dan a través de la forma en que ésta ha sido organizada, planeada y ejecutada, lo que deja una huella en la comunidad en aspectos económicos sociales y culturales". Fenómeno similar sucede o debiera suceder en el caso de los festivales, en especial de aquellos que se realizan ininterrumpidamente por más de una década.

En su definición, la propia RNFD ratifica esta vocación de agente dinamizador al declarar que: "La Red Nacional de Festivales de Danza propicia junto con la comunidad de danza nacional y los coordinadores de los festivales, la multiplicación de espacios que dan cabida a las diversas expresiones de la danza nacional e internacional, dinamizando el desarrollo de la danza nacional, al aprovechar, de manera individual y colectiva, los vínculos con los diversos actores culturales, económicos y sociales que participan en la Red".

Volvemos a la pregunta, ¿qué debiera o qué podría generar? Entre muchas otras que podríamos plantearnos, dos preguntas: 1. ¿Desarrollo económico? 2. ¿Más interés del público hacia la danza? Los elementos con los que cuento para dar respuesta a estas interrogantes carecen de los datos duros, estadísticas, que podrían comprobar mis apreciaciones, sin embargo, en esta primera oportunidad trataré de responder desde la experiencia cercana que tuve en la organización de uno de estos festivales.

1. Desarrollo económico

Cito nuevamente a Javier Alfonso Delgadillo Molano, quien dice:

> "Cada celebración crea un impacto social que afecta los diferentes campos de acción en el entorno en el que es realizada; así, a través de las empresas sociales es representada significativamente por marcas comerciales de licores, bebidas, comidas, transporte, entre otros. Esta representación se puede evidenciar desde los grandes conglomerados comerciales, hasta la economía que se desarrolla informalmente, las dos orientadas a convocar tanto a los habitantes locales como a los grupos de turistas que se reúnen en torno a esta festividad..."

En el caso de los festivales de danza, sabemos por los programas de mano que se cuenta con patrocinadores de comercios locales, sin embargo, no vemos que alrededor de ellos se generen campañas comerciales especiales o ventas de artículos alusivos al festival, como sucede, por ejemplo, ante un evento deportivo. En cuanto al turismo, independientemente de que se realicen en zonas reconocidas como turísticas o no, tampoco se aprecia un aumento significativo de turistas durante los festivales, como sucede en Guanajuato durante el Festival Cervantino. No existen tampoco los elementos administrativos de gestión política y social que provoquen una dinámica económica alrededor de los festivales, dinamización que con el tiempo debía haber llegado a, en palabras nuevamente de Javier Alfonso Delgadillo Molano: "...articular dimensiones tan abstractas como la cultura, el arte, la creación o la creatividad con otras tan concretas como la industria, la economía o el mercado..."

2. Interés del público hacia la danza

Nuevamente, las referencias que ofrezco giran alrededor de mis experiencias tanto en la parte de la organización como la del público de uno de estos festivales. A inicios del festival se crearon expectativas y se generó un público, gran parte de este público se ha mantenido fiel, otros entrarían en una categoría que podríamos llamar esporádicos, pero en general, año con año vemos las mismas caras y no se detecta realmente un interés público, ni en la asistencia ni en los medios, no se percibe que el ambiente festivo de la escena traspase al gremio e inundé la ciudad. No podría asegurar que esto suceda con todos los festivales, pero no sería remoto creer que así es en la mayoría de ellos.

Los feVVstivales por su capacidad de integrar actividades, artistas, públicos y agentes económicos, tienen el potencial de contribuir eficazmente a la inducción de crear hábitos de consumo cultural, el problema radica en descubrir qué, de lo mucho que se ha hecho, ha dejado de funcionar, para con creatividad y compromiso, organizadores y participantes logren innovar, revitalizar y –ahora sí– realizar festivales que dinamicen el desarrollo cultural de las comunidades donde se producen.∎

3 http://soda.ustadistancia.educo/enlinea/paginaimagenes/

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES: DOS DÉCADAS

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**



Pronto terminaremos el año de 2014, un año de celebraciones y aniversarios. Otro más a recordar son las dos décadas que se cumplen de la apertura del Centro Nacional de las Artes (Cenart). Paso a hablar de algunos aspectos significativos que este espacio ha tenido para la danza en México.

Fue inaugurado en noviembre de 1994 como parte de las estrategias de modernización de la administración pública que tocaban a la cultura y la educación. Así, a siete días de tomar posesión, en 1988, el presidente electo Carlos Salinas de Gortari decretó la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) que articularía un par de instrumentos para llevar a cabo sus políticas: el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) y el Cenart. Este último nace con la intención de reordenar la educación artística profesional, que toca también la intención de modernizar la educación, una reforma más planteada desde entonces.

Como estrategia arquitectónica, el proyecto coordinado por Ricardo Legorreta, reunía en un solo espacio a las escuelas profesionales de arte que estaban dispersas por toda la ciudad, dotándoles de instalaciones funcionales para cada disciplina así como servicios comunes, sobre todo teatros. Se construye así una infraestructura para albergar a las escuelas de arte y a los centros de investigación como parte de una política cultural que tendría más tarde réplicas en varios estados de la república. A la par deberían realizarse políticas en materia de educación artística. Así las diferentes escuelas del inba, además de la confluencia en un mismo espacio, buscaron nuevos modelos educativos.

Particularmente en el sector de la danza, la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (endcc) se trasladó a este nuevo espacio. El primer punto a destacar es que la danza se incluyó porque ya se integraba en la estructura del inba (aunque en un acto aún sin justificar plenamente se dejó fuera a la escuela de danza folclórica). El traslado de la endcc permitió ampliar su oferta de carreras y modificar los planes de estudio en un nuevo edificio, probablemente el de mayor belleza de todo el Cenart diseñado por el arquitecto Luis Vicente Flores. La difusión artística de la danza se amplió con la construcción de los teatros Raúl Flores Canelo y el Foro experimental Black Box para danza; además que también hay actividades dancísticas en el Teatro de las Artes, el principal escenario del Cenart. Posteriormente se creó la Plaza de la Danza, un espacio al aire libre que diversificó la programación. También se llevó el Centro Nacional de Investigación, Documentación, Información y Difusión de la Danza "José Limón" (Cenidi: Danza) a una torre que agrupa a todos los centros de investigación de las artes.

Pero el inicio del Cenart no estuvo exento de tensiones y debates. A la llamada "Ciudad de las Artes" se le acusó de ser ultra elitista (José Agustín: *Tragicomedia mexicana*), también de ser un "proyecto neoliberal del salinismo". Y desde luego hubo resistencia física al traslado de las escuelas y a la modificación de planes de estudio y a una aparente contradicción entre inba y Conaculta.

El Cenart ha pasado por diferentes etapas de desarrollo hasta ir consolidando resultados y aportaciones en cada una de las artes, incluida la danza. Ha estado presente en la vida académica y de difusión de la cultura de nuestro país, no sin los consabidos y necesarios ajustes iniciales a sus planes y operatividad, y la posterior la batalla a favor de un propósito que se antojaba obvio: la interdisciplinareidad, consecuencia de la cercanía de diversas escuelas y disciplinas. Aunque la simple cercanía no habría de provocar la colaboración y la interrelación de un mundo heterogéneo de estudiantes, maestros y artistas. Han sido proyectos y programas específicos los que han dado mejores resultados para este propósito.

Una etapa más fue la intención de llevar la experiencia del Cenart a otros estados de la república, y esto se ha logrado a través de un programa específico de formación de centros estatales. En particular, a la danza ha convenido la existencia del Centro de Formación y Producción Coreográfica de Morelos y la existencia del Centro de las Artes de San Luis Potosí (Centenario), gracias a la constante actividad dancística promovida por Eleno Guzmán.

En el plano formativo –su principal objetivo– a dos décadas de su formación el Cenart ha dado frutos a través de varias generaciones de intérpretes con muy buen nivel, quienes se han incorporado a grupos profesionales tanto nacionales como extranjeros, o han formado sus propias agrupaciones. La vitalidad y la capacidad técnica de los egresados en ballet y contemporáneo ha permitido regenerar los elencos y reforzar la colaboración creativa de grupos profesionales. Inclusive el debate continuo que se da en el escenario en torno a las técnicas y estilos a utilizar en las interpretaciones se ha dado a partir de este Centro. Un debate que se da a menudo de manera implícita en las clases y cursos que brindan los maestros, y que también alimentan los estudiantes con sus constantes preocupaciones existenciales y artísticas.

Por otra parte, podemos afirmar que la endcc se constituye en uno de los principales semilleros de talento para la danza en nuestro país. Por fortuna su ejemplo se ha reproduci-

do en escuelas particulares, en universidades y centros estatales que dan respuesta a la demanda de más jóvenes que quieren abrazar la danza como profesión.

Los resultados formativos y artísticos se fundamentan en el conjunto de maestros que participan del proyecto académico del Cenart y que no sólo es el cuerpo docente de la endcc, sino que se suman los profesionales invitados a otros programas y a las actividades de extensión que han crecido a nivel nacional. También se ha fortalecido gracias a que la danza se ha beneficiado por la cercanía de la interdisciplina y en particular, de la multimedia. La visión de los egresados así como los proyectos artísticos que se generan es prueba de esto.

La calidad de la infraestructura construida y las actividades que comenzaron a plantearse determinaron otra de las aportaciones del Cenart a la danza: la oportunidad de contar con más espacios para su difusión y promoción. Dentro de su programación el Cenart tiene temporadas establecidas de danza en sus diferentes géneros. La danza contemporánea tiene un poco más de espacio, ello consecuencia de una oferta más amplia de propuestas. Agrupaciones de diversas generaciones se presentan en Teatro de las Artes y el Foro Experimental, espacios que se abrieron con el fin de complementar el número de lugares para presentar danza en la ciudad de México. Aquí no podemos dejar de lado que, al igual que otros escenarios, los del Cenart también han experimentado la crisis de públicos ausentes. Cuestionar esto, pero sobre todo diseñar las estrategias para resolverlo, es un deber de todos los implicados. Se juzga, en primera instancia, la falta de publicidad. También se hacen pruebas en la conformación de programaciones.

Recordemos que el Cenart ha sido el escenario más pródigo del Día Internacional de la Danza. Una vez que esta celebración desbordó al Palacio de Bellas Artes, el inba acordó con el Cenart realizarlo en sus espacios. Así todos los teatros, no sólo los de danza, se pusieron a disposición para hacer la fiesta de la danza. También se acondicionaron escenarios al aire libre y templetes en jardines. La infraestructura del Cenart se empleó ese día a toda su capacidad. Los grupos y artistas pusieron también mucho de su parte. Profesionales y aficionados se empezaron a unir en una celebración que no discriminaba, esa era su fortaleza.

Así se llegaron a programar más de cien grupos y miles de bailarines de todos los géneros y procedencias: el día de todos iguales. Lo que subyugaba a los públicos que llegaban de manera masiva. De treinta a cincuenta mil personas en un solo día. Cifras que no logran otros escenarios ni en todo un año de programación. ¿Por qué se lograba esto? Sin duda por la programación, por el grado de participación y colaboración de instituciones y grupos; y por evitar el prejuicio entre lo profesional y lo aficionado. Conforme estas virtudes desaparecieron, entonces comenzaron a aparecer las trabas, y en la actualidad esta celebración ya no se realiza en la medida en que se hacía. Recobrarla y aprovechar el interés de ese día para reproducirlo en otros momentos de la danza puede ser un buen reto.

El Cenart cumple así dos décadas como huésped de programas que han propiciado la promoción de la danza. Todo ello exige en este momento reflexión para solucionar la poca participación de públicos más exigentes (y a la vez más ausentes ante problemas económicos y sociales, y por la influencia negativa de los medios de comunicación).

Dos décadas de ser el anfitrión de jóvenes que quieren transformar su existencia a través del arte, jóvenes que quieren decantar su vocación en aras de servir a la sociedad. Jóvenes que hoy ponen el ejemplo al ser los primeros en cerrar sus escuelas para exigir justicia en el caso de los normalistas desaparecidos de Ayotzinapa. Ellos rescatan así la esencia del arte que se vincula con la realidad, pues ven la creatividad como una forma de transformar y de comunicar su rebeldía y libertad de expresión. A partir de la danza generarán diversos discursos dancísticos nutridos no sólo en la técnica sino en la ética y la política, y entonces veremos la razón de ser de espacios como el Centro Nacional de las Artes.





DICIEMBRE. 2014

TEMPORADA DE

ballet

OPUS BALLET
"Soy Ateh"
6 | 13:00 y 19:00 h
7 | 13:00 y 18:00 h

ARDENTÍA, COMPAÑÍA DE DANZA
Son Latino
13 | 13:00 y 19:00 h
14 | 13:00 y 18:00 h

OpusBallet / foto: AlejandroVázquez

Ardentía

Maestra Xóchitl Medina Ortiz

EL ENLACE DE LA DANZA CON LA TRADICIÓN Y LA EDUCACIÓN



POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**

Hoy transcurren días negros para México. Me atrevo a decir que parecidos a los de un siglo atrás. Es un tiempo de preguntas como ¿qué significa ser mexicano? Y de hecho, ¿qué es México? Despertamos del letargo en el que nos hemos mantenido y así como hace un siglo, muchos vuelven a verse a sí mismos, tratan de recuperar la libertad y la justicia, pero también la identidad perdida.

Pero recuperar la identidad no significa volver al nacionalismo, un nacionalismo que finalmente tampoco tenía mucho de legítimo si tomamos en cuenta que fue una manifestación de la circunstancia política, no sólo de México sino del mundo, que en ese momento se encontraba muy influenciado por los movimientos nacionalistas extranjeros y que sólo en apariencia enaltecía los valores de la Revolución, aunque en realidad escondía la mano de personajes que aprovecharon la coyuntura para equilibrar a su favor la posición de la derecha nacional.

La historia siguió su curso y el afán folclorista con trasfondo político fue disminuyendo. Vienen a mi mente personas que no han tenido que preguntarse "de donde soy" o "qué significa ser mexicano". La conciencia que tienen de sí mismos y su propia colectividad no les permite siquiera tener esa inquietud (podría ser una pregunta ociosa en ellos). Ese no es el caso de la maestra Xóchitl Medina, heredera cultural de una familia allegada al arte y sobre todo al conocimiento.

Es una experiencia tranquilizadora escuchar una voz pausada sin la prisa de la inexperta juventud, que se atropellaría en las palabras por la urgencia de continuar acumulando reconocimiento. La maestra Medina encuentra en sus recuerdos a una niña, una joven y una mujer madura coherente consigo misma, desde sus primeros años hasta las actividades que hoy día realiza para continuar satisfaciendo sus inquietudes, como el libro *70 años de teatro escolar*, que presentó en el mes de julio de este año.

Debo decir que al hablar con ella es difícil identificar si es más fuerte la pasión que siente por la danza o la que desarrolló por las costumbres e indumentarias regionales. La influencia para esto último se debe a su padre el Sr. José Dolores Medina Delgado, que a su vez fue hijo de un hombre que luchó en los años revolucionarios, circunstancia que lo llevaron a una escuela religiosa donde llamó la atención su talento para aprender. Desde muy niño fue inquieto e inteligente, así que una mujer dueña de la tienda de su pueblo le dio trabajo y ahorró para enviarlo a la ciudad de México a estudiar. Medina Delgado tuvo un largo peregrinar en la gran ciudad hasta que ingresó a la Escuela de Maestros de México, que estaba en el edificio que hoy ocupa la Secretaría de Educación Pública. Con el tiempo consiguió el nombramiento de director de educación federal en Colima, donde conoció a su esposa, con la que tiene seis hijos, Xóchitl Medina Ortiz es una de ellos. Este afortunado hombre de familia ha malcriado a sus hijos e hijas con regalos de todos y cada uno de sus viajes, principalmente trajes y juguetes tradicionales de las regiones que visitó por su trabajo, uno de los más significativos para Xóchitl: un traje de china poblana.

Todo en la vida de la maestra Medina se desarrolló entre la mística de la educación, el amor por la cultura mexicana y el arte del que disfrutó desde muy pequeña cuando iba a los conciertos a los que uno de sus hermanos era aficionado. Ese fue su primer contacto con el Palacio de Bellas Artes.

En los años cincuenta la relación de Bellas Artes con la escuela de Educación Física y la Normal de Maestros era muy estrecha, fue una época de montajes monumentales. Cuando Medina Ortiz entra a la Escuela Normal tiene el primer encuentro importante con lo que sería una constante en su vida, a través de una muestra internacional de la UNESCO de trajes regionales de toda Latinoamérica. Y es que, como ella recuerda con añoranza "...la Escuela Nacional de Maestros estaba en todos los caminos de la educación y el conocimiento". Posteriormente esa institución se ligó con la Escuela Superior de Educación Física, formándose así el TEATRO DE MASAS al que llegaron coreógrafas importantes y donde se hicieron temporadas en el Palacio de Bellas Artes.

En aquel tiempo su padre era subdirector de educación primaria y asuntos indígenas, por lo que ella conocía ya a personajes como Efrén Orozco Rosales, quien fue el autor de "El quinto sol", espectáculo que montó para el TEATRO DE MASAS con motivo de la inauguración de los II Juegos Juveniles Nacionales y del que ella formó parte. Esto hizo que viera nacer un símbolo importante en nuestro país que es el Estadio Olímpico de Ciudad Universitaria en 1952. La maestra Medina concluyó sus estudios en la Escuela Normal, tomó la decisión de ser bailarina y entró en la Academia de la Danza Mexicana (ADM), a pesar de que la idea no hacía muy feliz a sus padres, recibió todo su apoyo. Ya en la ADM tuvo maestros como Antonio de la Torre, Emma Robledo, Bodil Genkel, John Phillip, Marcelo Torreblanca y Amado López Castillo, entre otros.

Recuerda que le gustaba aprovechar los tiempos muertos tomando todas las clases posibles, aunque al maestro Torreblanca eso no le gustaba. Durante el tercer año, fue convo-

cada para formar parte del Grupo Oficial de Danza Regional, que nació a iniciativa de Miguel Álvarez Acosta, en ese momento Director de Bellas Artes. Pero eso es sólo el inicio, pues poco después fue invitada a colaborar en la organización del TEATRO DE MASAS, en donde conoce a los maestros Rafael Andrade y Enrique de Anda, apasionados de este trabajo y compañeros de Efrén Orozco en la Escuela de Educación Física. Dentro de esta estructura, comienza a hacer coreografía y forma también parte del elenco de grandes figuras. Una anécdota que recuerda con mucho cariño es cuando en una "cabalgata histórica" del TEATRO DE MASAS ella bailó con su compañero Rafael Morones en el último carro alegórico, lo que significó algo que ella recuerda como "quinientos jarabes tapatíos".

Fue parte del Consejo de Promociones Artísticas Populares y participó como organizadora de los "Domingos Populares de las Culturas". Pero a la par de esto continuó relacionada con la educación, ya que el maestro Ángel Salas la puso a cargo de la enseñanza de danza en la Escuela Nacional de Educadoras, al considerarla la mejor opción para preparar a las estudiantes y que monten sus propios bailes reforzados con el conocimiento de las costumbres y características de cada región. "Me convertí en una maestra que las enlaza con la tradición, la música y los cantos".

Xóchitl Medina continuó sembrando y cosechando, hoy es bailarina, maestra, coreógrafa e investigadora. Pero lo más importante es que es una mujer que desde su nacimiento ha saboreado México a cucharadas, desde el plato del vestuario, de las tradiciones, del conocimiento, de la educación, del teatro, de la música y por supuesto de la danza. Y este es un banquete que no tiene fin.







FESTIVAL ENTRE FRONTERAS





Foto: José L. Pérez Cendejas


ACE





Foto: José L. Pérez Cendejas



Foto: José L. Pérez Cendejas







Foto: Jose L. Perez Cendejas






Foto: José L. Pérez Cendejas

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba 

bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com